

Historia de las Artes Plásticas en primera persona. Memorias en papel

Leticia Muñoz Cobeñas

Octante (N.º 1), pp. 58-65, agosto 2016. ISSN 2525-0914

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante>

HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN PRIMERA PERSONA

Memorias en papel

Leticia Muñoz Cobeñas | leticia4722611@yahoo.com.ar

Epistemología de las Ciencias Sociales e Historia de la Cultura
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Argentina

RESUMEN

Cuando fui invitada a publicar en la revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en complicidad con la línea temática que se proponía para este primer número, los orígenes, se me ocurrió que era apropiado escribir sobre esta carrera que cursé durante los años setenta. ¿Qué sentidos tiene ir hacia atrás más de cuarenta años para observar los orígenes de una disciplina académica? ¿Qué cuestiones teóricas circularon en aquellos breves e intensísimos años, desde poco antes de 1970 hasta marzo de 1976? ¿Cómo se articula la propia vivencia con lo social o lo autobiográfico con lo colectivo? Intento, entonces, dar respuesta a estas preguntas y articular la memoria y el archivo, un poco contra el olvido y otro poco para rastrear nuestros pasados teóricos e institucionales.

PALABRAS CLAVE

Memoria; academia; dictadura

El título de este trabajo intenta dar cuenta de la apertura de un archivo en papel, el mío, acopiado desde hace cuarenta y cuatro años. Papeles cotidianos, amarronados, ajados, escritos en máquinas de escribir; papeles reproducidos por mimeógrafos o por carbónicos. Imprescindibles soportes de la memoria para repensar cómo era la carrera Historia de las Artes Plásticas en el principio de su creación en la Escuela Superior de Bellas Artes de la ciudad de La Plata.

Cuando fui invitada a publicar en la revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en complicidad con la línea temática que se proponía para este primer número, los orígenes, se me ocurrió que era apropiado escribir sobre esta carrera que cursé durante los años setenta. ¿Qué sentidos tiene ir hacia atrás más de cuarenta años para observar los orígenes de una disciplina académica? ¿Qué cuestiones teóricas circularon en aquellos breves e intensísimos años, desde poco antes de 1970 hasta marzo de 1976? ¿Cómo se articula la propia vivencia con lo social o lo autobiográfico con lo colectivo?

En este breve trabajo daré algunas respuestas a estas preguntas y articularé la memoria y el archivo, un poco contra el olvido y otro poco para rastrear nuestros pasados teóricos e institucionales. En este sentido, otro de los objetivos, más subyacente, es desarmar lecturas presentes y pasadas sobre la obviedad de algunas afirmaciones en torno a nuestra disciplina. En esta dirección, historizar el surgimiento de Historia de las Artes Plásticas, puede constituirse en una manera de desnaturalizar varias concepciones dominantes. En definitiva, propongo analizar los procesos sociales que afectaron crucialmente el saber disciplinario de la carrera Historia de las Artes Plásticas –actualmente, Historia de las Artes Visuales– de la Escuela Superior de Bellas Artes.

PERSPECTIVAS TEÓRICAS EN LOS ORÍGENES

En los años setenta, la carrera Historia de las Artes Plásticas tenía una doble carga horaria, compartíamos con los alumnos de todas las carreras la materia Historia del Arte Complementaria y los de Historia de las Artes Plásticas cursábamos seminarios semanales denominados Historia del Arte Básica, que se correspondían con los niveles de cursada, en un total de cuatro años.

A partir de los estudios recientes sobre géneros discursivos sabemos que un programa constituye una matriz de percepción, en este caso, sobre los fenómenos artísticos y sobre su relación con la vida social. En este sentido, ¿qué contenidos formaban parte del programa de la materia Historia de las Artes Básica en los años 1972 y 1973?, ¿qué se privilegiaba en los programas?, ¿qué se excluía?, ¿qué marcos teóricos referenciaban los autores de estos programas?

El programa de Historia del Arte Básica, en el año 1972, comenzaba con lingüística y con artes figurativas y se veían las miradas de Georges Mounin sobre Ferdinand de Saussure; se leía a Gillo Dorfles y a su texto «A favor o en contra de una estética estructuralista», a Roland Barthes (el *Afiche Panzani* en «Elementos de semiología» y *Ensayos críticos*), a Pierre Bourdieu (los primeros escritos). Para dar cuenta del fenómeno sociológico con relación a las artes desde la literatura se veía a Lucien Goldmann, Umberto Eco, Claude Lévi-Strauss, Lev Vigotsky, Pierre Francastel, Paul Klee, Vasili Kandinsky, Mario de Michelli y Heinrich Wölfflin. Para la unidad sobre la lectura antropológica del arte se leía a Karl Marx, Georges Balandier, Marcel Mauss y Walter Hess. En el tema sociología del arte y sociologismo se trabajaba con Karl Marx y con Friedrich Engels, Karel Kosik, Arnold Hauser, Vytautas Kavolis. En la última unidad, psicología y psicoanálisis del arte, se veía a Carl Jung, Jacques Lacan, Sigmund Freud, Paul Ricoeur, Herbert Marcuse, Erich Fromm y Michel Foucault (Facultad de Bellas Artes, 1972 y 1973a).

Sin dudas, los contenidos y los autores que se proponían para la formación de futuros historiadores del arte reflejan un programa cuya matriz ponía como relevantes a los estudios lingüísticos. Eran contenidos y bibliografías que hablaban de un diseño particular, exhaustivo en lo interdisciplinar. En aquellos breves años, los estudios estructurales del arte aparecían como la panacea teórica para descifrar los estudios visuales y audiovisuales. Los estudios semióticos sostenían casi todo el año el seminario Historia del Arte Básica, mientras que la cursada de la asignatura Historia de las Artes Plásticas Complementaria se correspondía con la que podemos denominar hegemonícamente, una Historia del Arte Universal, sin ninguna marca ni sospecha de que esta pretensión de universalidad pudiera estar atravesada por la situación colonial (Facultad de Bellas Artes, 1972 y 1973b). Llama la atención, también, que durante los años de cursada en Historia del Arte Básica no aparecía ningún tipo de cuestionamiento sobre la práctica artística en los procesos de cambio o en los procesos revolucionarios latinoamericanos.

Estas problemáticas eran retomadas por dos asignaturas: Filosofía y Estética (Facultad de Bellas Artes, 1973 y 1974a) e Historia de la Cultura (Facultad de Bellas Artes, 1973 y 1974a). En contraste con Historia del Arte Básica e Historia del Arte Complementaria, en Filosofía y Estética y en Historia de la Cultura se cuestionaba críticamente la teoría del arte en una sociedad capitalista dependiente o la transformación de la práctica artística en la lucha por la liberación y, allí, el marco teórico se formulaba desde Karl Marx hasta Ricardo Piglia, Frantz Fanon, Armand Mattelart y Ariel Dorfman, Juan José Hernández Arregui, Ernesto «Che» Guevara, Fernando Solanas y Octavio Gettino, Mao Tse Tung, Bertolt Brecht, Glauber Rocha y Octavio Paz. En Historia de la Cultura se trabajaba sobre

la vida y la cultura en un país dependiente, sobre el centro hegemónico y el colonialismo cultural, sobre la función de las Universidades en el proceso de liberación, sobre la política científica, sobre la organización de la investigación: financiación y contenidos, sobre la política educativa y sobre las escuelas de arte. Además, se trataba el marco bibliográfico de Theotonio Dos Santos, de Guillermo Savloff, de Carlos Astrada, de John William Cooke y de León Rozitchner, entre otros.

En los años setenta, Néstor García Canclini, titular de la cátedra de Filosofía y Estética, sostenía con relación a la función social del artista:

Lo más eficaz contra la mercantilización del arte no son las actitudes individuales y defensivas: negarse a vender las obras, eludir la publicidad, hacer obras perecederas que no pueden exhibirse en lugares privados. Lo más eficaz es que el trabajo de los artistas se inscriba en las luchas populares por la liberación. Si las obras se integran en un contexto no artístico y se incorporan efectivamente a una lucha contra el sistema, el sentido de la obra va a ser tan fuerte allí que todo otro uso pasará a segundo plano. Y lo más probable es que una obra realmente enfrentada al sistema sea proscripta por éste, sea censurada en los canales oficiales de difusión y prestigio, sea relegada exclusivamente al campo de su efectividad política. Pero esta salida está suponiendo la solución previa de un problema complejo: la inserción de los artistas y de sus obras en la vía cotidiana del pueblo en sus luchas políticas (1973: 270).

Los años 1974 y 1975 fueron intensos. El 8 de octubre de 1974 fueron asesinados Rodolfo Achem y Carlos Miguel y la Universidad se cerró desde ese día hasta el 21 de noviembre. En esas mismas fechas, renunciaron los funcionarios y los docentes de las facultades, de las dependencias y de los institutos de la UNLP. A principios de enero de 1975, el número de cesanteados en la UNLP era mayor a seiscientos. El 30 de diciembre de 1974 la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales pasó a llamarse Facultad de Bellas Artes. Por resolución, en 1975, se limitaron las funciones de los profesores ordinarios, como Enrique Girardi, Juan Carlos Romero, Roberto Rollié, César López Osornio, Beatriz Uribe y Néstor García Canclini, y cientos de docentes, de no docentes y de estudiantes debieron exiliarse al exterior o elegir el exilio interno. Recuerdo, especialmente, a los compañeros que fueron víctimas de asesinatos y de la detención forzada y la desaparición

DISTANCIAS Y ACERCAMIENTOS

Un texto recurrente en varias asignaturas, que sólo pudimos retomar en una corta clase de Filosofía y Estética, planteaba algunas

cuestiones vitales sobre las producciones artísticas y sobre el materialismo histórico. El texto pertenece a un autor checo, Karel Kosik, una joya que editó Grijalbo en el año 1967. Este autor, a unos pocos kilómetros de la Rusia estalinista, reflexiona sobre los aspectos más dialécticos del materialismo, y sobre el concepto de praxis. Leámos en aquellos años:

El carácter dialéctico de la praxis imprime una marca indeleble a *todas* las creaciones humanas. También la imprime en el arte. Una catedral de la Edad Media no es sólo expresión e imagen del mundo feudal, sino, al mismo tiempo, un elemento de la estructura de aquel mundo. No sólo reproduce la realidad medieval en forma artística, sino que también la produce artísticamente. Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra (Kosik, 1967: 143).

Continúa diciendo más adelante:

La sociedad en que nacieron las geniales ideas de Heráclito, la época en que surgió el arte de Shakespeare, la clase social de cuyo “espíritu” se nutrió la filosofía de Hegel, desaparecieron sin posibilidad de retorno, pero el “mudo de Heráclito”, el “mundo de Shakespeare”, “el mundo de Hegel”, viven y existen como elementos vivos del presente, porque enriquecen constantemente al sujeto humano (Kosik, 1967: 167).

Si profundizamos en estas citas entre las distancias y los acercamientos que propongo, se puede observar que estas nociones sobre la reanimación de las obras de arte que planteaba Karel Kosik se acercan mucho a las actuales conceptualizaciones de Georges Didi-Huberman (2011) sobre las imágenes anacrónicas, es decir, esas imágenes que se actualizan en los tiempos por la «reanimación» de su lectura. En aquellos años, este debate era fundamental para articular, en términos del materialismo histórico, las condiciones sociales de producción de una obra y su sobrevida.

Si hoy pudiera reformular un programa interdisciplinario, cuya matriz genérica fuese similar a la que se formuló en aquel programa de los años 1972 y 1973, el autor que no podría faltar es Mijail Bajtín. Quizás con él podríamos atravesar las problemáticas de las contradicciones, de las luchas y de las tensiones y, al mismo tiempo, entender el carácter de lo popular en el arte.

Julia Kristeva descubrió a Mijail Bajtín a principios de los años sesenta pero su incorporación académica en Argentina, probablemente haya tenido lugar a partir de la apertura democrática. Actualmente, las ideas bajtianas de dialogismo o de polifonía y la noción de cronotopos – aquella que nos permite, a partir de disparadores sensoriales propios de los discursos artísticos y poéticos, armar verdaderos escenarios que conforman representacionalmente tiempos y espacios–, forman parte de nuestros supuestos básicos teóricos. Por él sabemos que en el campo de lo popular, el campesino habla oficialmente el ruso, a su mujer le habla en turco, a su caballo en alemán y a los vecinos en polaco. A partir de él y actualizando las miradas marxistas sabemos que en nuestras elecciones poéticas hay lucha, hay tensiones y hay muchas voces detrás de una voz.

1 Pintado por alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes con la colaboración de trabajadores de la zona.

Figura 1. Mural en Frigorífico Swift de Berisso (1972).¹



A MODO DE CIERRE

Para finalizar, entiendo que el tratamiento de este tema posee un fuerte contenido biográfico. He intentado salvar del olvido aquellos años iniciales de la carrera de Historia de las Artes Plásticas a partir de comprender que las condiciones institucionales y sociohistóricas construyeron lo que hoy somos como historiadores del arte.

Las ausencias en Historia del Arte Básica no eran inocentes. Como dijimos al principio, un programa constituye una matriz de percepción sobre la realidad. En aquel programa erudito faltaban las nociones de lucha y de liberación que, sin embargo, se respiraban en la calle, en el aire de todos los días, en los pasillos, en la paredes del frigorífico Swift, en las películas que se filmaban en las escuelas de cine y en las visitas de Augusto Boal o en los testimonios de Norman Brinki.

Esa negación u olvido apareció tiempo después con el cuerpo de la represión y, entonces, a partir de 1976 y hasta el mes de noviembre en que me tuve que ir, viví el estupor de no poder ni siquiera nombrar a Arnold Houser. Era en aquellos pocos meses una historia del arte desnuda, desvestida de cualquier pregunta, de cualquier explícita tensión. Como una hoja en blanco, la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales, volvió a llamarse Facultad de Bellas Artes y en el año 1976 pasó a convertirse en un hospital de paredes blancas, lavadas, sin textos, silenciosas. Esas paredes presagiaban las desapariciones forzadas, los asesinatos y el enmudecimiento académico [Figura 1].

La actual Historia de las Artes Visuales, desde la apertura democrática a la actualidad, ha mantenido su especificidad disciplinaria, pero, sin duda, ha crecido en términos epistemológicos y de problematización de la realidad. Las condiciones institucionales han cambiado y, además, han cambiado las condiciones en las producciones de artes y las condiciones sobre lo que decimos de esas producciones.

Debimos profesionalizarnos teóricamente en debate con las ciencias. Quizás el mayor hallazgo de estos años es que hemos recuperado en nuestros alumnos, hoy colegas, docentes e investigadores, la reflexión crítica sobre el quehacer disciplinario en varias direcciones y destinos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Facultad de Bellas Artes (1972 y 1973a). *Programa de Historia del Arte Básica*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Bellas Artes (1972 y 1973b). *Programa de Historia del Arte Complementaria*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Bellas Artes (1973 y 1974a). *Programa de Filosofía y Estética*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Bellas Artes (1973 y 1974b). *Programa de Historia de la cultura*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

García Canclini, Néstor (1973). «Vanguardias artísticas y cultura popular». *Revista Transformaciones*, (90), pp. 253-280. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Kosik, Karel (1967). *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo.